

若山喜志子の出発期

武 川 忠 一

1

若山喜志子も今井邦子もほぼ明治四十年代初頭の文学への出発だった。ともに「女子文壇」への新体詩投稿から歩みだしている。もともと喜志子は明治二十一年生れ、邦子は二十三年生れで、喜志子の「女子文壇」への投稿は四十年の数え年二十一歳、邦子は前年の三十九年十七歳からである。二人は長野県の塩尻峠をはさんだ地に住んでいた。喜志子は桔梗ヶ原と呼ばれている東筑摩郡広上村、邦子は下諏訪。「女子文壇」の目立つ存在として両者は親近感を持ち交流がはじまる。

両者とも出発の頃は新体詩への関心が強かったが、喜志子の方が、やはやく短歌に関心を寄せはじめる。邦子は明治四十二年に、文学を志して第一回目の家出上京を決定しているが、祖父危篤のため呼びもどされ、下諏訪に滞在中、喜志子は邦子を訪問する。初対面であった。その折、邦子は喜志子に勧められて作歌をはじめ。いずれにしても両者は年齢も出発もほぼ同時期であり、

出発の時には、自然主義文学の高揚期であった。

もう一ついえば、両者とも家出決行という非常手段によらなければ、本格的には文学の世界へ飛び込み得なかった。一度は呼びもどされた邦子は、翌年一月には再び家出を決行している。喜志子も四十四年には家出による上京をする。この家出には邦子の行動も微妙に作用しているに違いない。邦子が四十三年、二回目の出奔の際には、途中喜志子を訪問している。

当時の農村の重圧感、特にいわゆる家父長制的構造の中での抑圧を強いられる女性の位置、男への従属の生活は、改めて言うまでもないが、喜志子の家は代々の庄屋の家で、格別にも古い為来や秩序を重じる家だったようだ。これは、自身でも後半回顧している。もともと、一方で、かなりの格式ある家に育ったという意識は、重圧感への反発と後年に至るまで同居している。これは藤村など多くの地方出身の近代文学者たちの場合も同様であり、喜志子もそうだった。喜志子の第一歌集『無花果』の序に、同村の先輩、太田水穂はいう。

喜志子女史はどちらかと云へば旧い習慣に縛られた家に育てられました。旧い時代の義理や人情の習慣はもう一つの堅い信仰となつてその家の人々に無意識の服従を強いると云つた形になつてゐます。さういふ中に女史は三人の姉と、一人の兄と、一人の弟と、一人の妹とを持つて生長しました。幼い時から物に感動することの鋭い女史は、漸く年を取るにつれて周囲の人に対して、又自然のうつかりかほりに対してもただ漫然と看過してゐられない、そこに何等かの感動と何等かの意味を探らずにはゐられないと云ふ性を有つてゐました。

同村に育つた水穂のいう通りだろう。喜志子の初期の作は、『無花果』に七十二首、『筑摩野』(昭5)に、それから更に取捨した五十首を、共に『桔梗ヶ原』と題して収載されている。邦子の歌は、『参見日記』(大上)の「迷走」に初期短歌がかなり収められているが、喜志子のものは集にはなつていなかった。かつて「桔梗ヶ原」について書いたことがある(『創作』昭63・1)が、その折も当時の作は殆んど見ることができなかった。樋口昌訓『若山喜志子私論』(平1)で、初めて「信濃毎日」の短歌が世に紹介されることになり、「女子文壇」の新体詩・散文と合せて、出発期の喜志子をようやく知り得ることになった(樋口氏は喜志子を論じつつ、これらの作のはほぼ全貌を引用されている)。拙稿を補いつつ、以下、近代の女流歌人の問題点にも触れていきたい。

藤村の『若菜集』には、それ以前の作を短かく截り捨てて、抒情部分だけを『若菜集』に収載したものがあつたことは周知のことである。しかも『若菜集』には、なおかつ劇詩的・物語詩的な要素が残りの『落梅集』にも及ぶ一つの特色だつた。姉と妹の唱和構成による「高樓」、「六人の処女」のような、六人の女性に仮託した発想、『夏草』の大作「農夫」、「落梅集」の「労働雑詠」に至るまで、これは変らない。またさらにいえば、たとえば、「六人の処女」の中の「おえふ」には、すでに「おえふ」という宮仕えをする女性の物語り的な推移が、そのまま青春の時間的推移であり、心情に差し込むそこはかといふ陰影へと展開する。それだけではなく、例えば、『若菜集』中でも、一人称的発想の濃厚な「草枕」にしても、三好行雄氏などの指摘しているとおり、季節の推移、夏・秋・冬・春と春は、心の春への心情展開であるという構成も、四季の生命の物語に重層させているともいえる。その中に登場する旅ゆく角つけ芸人の点景も、いわば物語の中の点景のようでもある。これは『落梅集』の「千曲川旅情の歌」で、点景に「旅人の群はいくつか畠中の道を急ぎぬ」を加えるところにも、その反映があるともいえるのではないか。無論、「草枕」の角つけ芸人の点景が、「旅人の群」と、より小点景となる分だけ、後者の発想に物語的発想を稀薄にし、かつ構成は単純に、自己自身に端的に引き寄せているともいえる。

与謝野晶子の『みだれ髪』(明34)名高い巻頭歌、

夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の髪のはつれよ
は、実に多くの解釈を生んでいる作だ。確かに難解歌に違いない。

三版では「ささめき尽きし」を「ささめきあまき」とし、さらに
夜の帳にささめきあまき星もあらむ下界の人ぞ髪のはつるる

(新潮社版「晶子短歌全集」)

夜の帳にささめきあまき星も居む下界の人は物をこそ思へ

(改造社版「晶子全集」)

と二回の改作をしているのもその点だけに限れば頷ける。改作の可否論がまたさまざまである。だが原作と改作とを物語性の角度から照射すれば、夜の几帳の中の天上の星の甘美な恋のささやきという舞台の設定は、「下界の」「人の髪のはつれ」という物語の舞台でなければならぬ。発想に物語の場が用意されている。

というよりも、用意とか設定とかいう意識以前に、「夜の帳」と発想したとき、発想そのものが、物語的な世界を拓けていたといえるのではないか。だからこの一首は、意味の上では、改作のとおりに違いないとしても、初案の、「ささめき尽きし」は「ささめきを尽くし」ぐらいの意味だろうし、「髪のはつれ」は鬱々としたもの思いに違いないが、やはり「物をこそ思へ」の平明さには、一つは物語そのもののへの、つまり恋といえはたちまち物語的発想と結合し、物語的発想そのものに陶醉する、いわば夢見る恋の賛美と、さらに失意そのものにも残るなやましさ——ナルシズムといってもよい——は、改作では稀薄になる。

少くとも『みだれ髪』をはじめ晶子の初期の短歌には、このような世界がかなり未分化のままで存在している。端的に激越に、

「やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く君」と、女性の肉体感覚を通しつつ、当時の男社会の男性の在りように迫る作があるのは、今更いうまでもないだろう。ここにもナルシズムを見ることが出来る。ナルシズム自身が明らかに主張と意味を持っているのである。そうではあるが、

春みじかし何に不滅の命ぞとちからある乳を手をさぐらせぬ
春みじかし何に不滅の命ぞとちからある血を手をさぐるわ
れ

では違ふ。二首目の改作は、物語性の消滅であり、その分だけ、ナルシズムを稀薄する。晶子の作のこの物語性は、勿論今更改めていうまでもないだろう。晶子と違って、内省的な心情の「微旨」を歌った当時の空穂が、晶子の「露の路畑をまがれば君みえず黍の穂にこほぎ啼きぬ」(「恋衣」)の作を鑑賞したものがある(「新派和歌評釈」昭41)。空穂は「秋の黄昏、相思の人たちが散歩に出た。武蔵野の小径、小草の上には早くも露が白々と仄めいて、踏みゆく脚にも冷たい」と書きはじめ、「ふと女は男を離れて、一人、畑と畑との間の小径をもとめて辿つて見た」という筆致で、この一首の鑑賞を進める。鑑賞者の方で、作を小説的、物語的な世界の中に置きなおしてさえいるごとくである。こういう鑑賞もまたその時代のものといえよう。

ついでに触れば、釈空に、晶子の「夜の帳に」を肯定している二つの文章がある。「早期の与謝野夫人」(「短歌研究」昭17・7)と「有名人の無名作から」(「与謝野晶子歌集」解説、昭26・7)である。釈空は両文ともはっきりと改作を評価する。ここでは後者を

あげると、逍空自身、当時「明星」系統の作物を見ており、自作の「受けた影響」は「非常に複雑な形をとつてゐるに違ひない」といい、それは「根岸派に属するものと見られてゐる私の作物の、一種異様な形をとつてゐる一つの理由である」と、受けた影響に触れながら、改作を肯定する。「全然姿を変へた安らかさが、心を和げることを喜んだ。これで正しいのだ。晶子さんも初版の時代には、やはり効果を予期しすぎて、あゝいふ形をとり、そのために多くの人々を理解から突き放した。」というのである。

思ふに、この当時の新詩社の技巧は、新しくして複雑な表現法をどうしてでも捉へようといふ焦慮を露骨に見せてゐた。だからある点まで句数が進んだ上でなくては、どうした意味に完了しようとしてゐるのか、見当のつかないやうなものが多く、又それを、望み多き、特殊な発想法と信じてゐたやうである。

こういう視点は、逍空の文学史家らしいところだ。逍空は、「新しくして複雑な」「明星」の技法ゆえに、技そのものが難解になる所以を、十分に見抜いている。しかも、「効果」を意識し過ぎる表現過剰を批判し、「下界の人はものをこそ思へ」と、自己の心そのものの表白、順直な表現の安らかさを頷く。逍空は、この作の物語性やナルシズムに触れてはいない。しかし晶子の作の女性ゆえの特異な表現には、実は一方で十分理解が届いていた。それは、今日ではよく知られ、引用される「女流の歌を閉塞したもの」(「短歌研究」昭26・1)がすでにあることでも明瞭である。逍空はすでにこの論以前に、将来の短歌について、近代短歌の写実、

写生主義の果ての哲学的思想的な作品への到達を指摘し、「アララギ」中心の、この到達の突破口に、ロマンテックなものの復権を考えている(近代日本短歌の方向)昭24。その線上に、「女人短歌序説」(昭25)と、この「女流の歌を閉塞したもの」があつたのである。逍空のこれらの論は、実はかなり大胆な発想であると共に、意外なほど周到で、今日しばしば取りあげられる以上に再検討されるべき問題を持つ。今は当面の問題に限らざるを得ないが、逍空は、これらの論で、「口から出まかせ」——「かういふ事を詠まうと思はずに、語を並べてゆき、最後に近づいて、急速に整頓せられる。即魂が入つて出る」のが、「新詩社」の女流たちで、それは古代の名歌もそうであつたが、現代の歌の生命の流動の乏しさは、それを罪惡視して、「態度を硬化」した発想によるからだという。「女の人」の作の「ぼうず」を今全否定すれば、「歌はやはり男ばかりしかゐる世界になる」という視点からである。つまり一つは発想そのものの近代短歌の写生とか写実からの解放、もう一つは、女性の「たわたわとしたいひ方」——ぼうず、を抑へつけた歴史からの解放が翹望されている。逍空は近代短歌の女流の歌は晶子で終つたとさえ断定する。三ヶ島霞子や岡本かの子までも、さらに今井邦子や杉浦翠子にまで及ぼした「アララギ」の重圧をいう。

さきの「夜の帳」の改作を逍空が肯定するのは、これらの論とすべて矛盾するのではない。「春みじかし」の改作、「血を手にしさぐるわれ」と、最後に「魂が入つた」といえなくはない。しかし、その上でやはり、「乳」↓「血」の差、あるいは「髪のほつ

れ」の抹殺は、ぼうずの稀薄さであるばかりでなく、迢空の用語でいえば、「口から出まかせ」な発想の中に包まれていた、王朝的物語性を消すといわねばならない。

3

喜志子の出發期の作にもどる。喜志子の作が、はじめて「信濃毎日」に載るのは明治四十一年六月十四日号（以下、前掲の『若山喜志子』に拠る）からである。

（一字不明）

身ぶるひてただ人の上に思ふ時あへかに□まる美しの頬
嬉しとて君がみ胸にすがらんは罪深しとやああ深しとや
君思へば自づと胸の息づむを嬉しと思ふああ罪なりや
若ふして涙はもうし心よわしかくても君に情つよき吾れ

「明星」の口調である。「美しの頬」などは、初期「明星」の流行語的語法で、特に晶子の『みだれ髪』に頻出する。「うつくしの友」「歌なかりきの君」「うつくしの夢」などの語法だ。赤彦に「アララギ」への参加を勧められても、晶子の歌にひかれるところがあつて応じなかったという喜志子の回顧を裏づける。二、三首目の恋することへの罪意識は、『若菜集』の「すぎこしゆめちを／おもひみるに／こひこそつみなれ／つみこそこひ」（『述水』）や、『みだれ髪』の「椿それもさなりき白かりきわが罪問はぬ色桃に見る」などをあげるまでもなく、喜志子の当時の恋への意識を端的に示すだろう。

旧くかたくなる家に生まれて、をとめをなげき、恋といふことをただ怖れ居りき、あらゆるものの怖ろしくただ悲しみ

て歌もなき間に時はすぎゆきたり

『無花果』の巻末に添えた「桔梗ヶ原」中に喜志子はこう書きとどめた。右の恋することへの罪意識は、この家の重圧の中に住む一人の女性意識であることを、十分に理解させる。しかし、それだけでは当時の若い女性たちの一般的心情であつて格別ではない。喜志子は、「をとめをなげき」という。恋を怖れるだけでなく、「あらゆるものの怖ろしく」と書きとどめる。ここには、すでにかなり明瞭に「をとめ」そのものの意識があるといえる。彼女は、女であることの自己をなげいているのである。この意識は、さきの二、三首目にも明瞭だ。二首とも、実は恋を罪とすることへの、何故という問いかけの意識に裏づけられている。内なる「自づ」なる思ひの胸を、鼓動の歡喜を、「罪なりや」と、自他に問う意識に裏づけられている。そこに特徴がある。次の「若うして」の歌は、自己分析自己確認の作だ、感傷的で弱者の自己、しかしたとえそういう自己であっても、「君に情つよき吾れ」というのである。自ら「情つよき」と確認する意識がすでに喜志子の出發であつたといえよう。

こういう意識の作であることによって、実は喜志子の作は他の女流の作から特色づけられる。それは生涯のものであつた。

魂

- 1 奪われて追ひすがり泣く執着の其の日はあらむわれとわが
- 2 ちち母のいましめの縄ときかねて足摺り仰ぎし鉢伏の山
- 3 いささかのぬくみもあらず野にまろぶ霜に凍てたる石の心よ

4 鋸屑のべらべら燃えて忽ち^(?)に消えて冷たきああこの胸や
5 八千束の古き矢どもにとりまかれかき乱るると夜の雨きく
6 投げられて今宙をゆく陶器^{すえろ}と君に離るる吾れはも思ふ
7 涙てふさまたげものをあまたもちうたてや君にむかひ得ず
るる

8 はたと逢ひぬ逢ひてすくみぬ荒れ果てし肉刺^(?)す鋭き刃さな
がらの雨

9 掩ひせむその布色ぞまとはるる窓の柵のあまたもくるに
四十三年までの作から、意図的に意識の見える作をあげた。無
論、こういう作だけではない。「美しき詩想の絃の高まりは胸な
るほらに神が弾きます」といった、観念臭をつきまとわせる、「明
星」末期のような作や、次のようなものもある。

色に云はば夜の青葉か吾が憂ひ冷たき月に沈みて青き
空の青溶けて流るるなめらかの浅瀬をわたる脛^{すね}白き人
声たてて母にすがりぬ夕まぐれ何とはなしの淋しさ怯じて
雨あがり松の花ちるみ寺道金泥ときしさにただよふや
やまとぶりあげたる髪にあやめ草かざせばよそぐなつかしき
香の

風吹けば青の草原ゆれなびく若きうれひのわが胸に似て

これらには、感覚の繊細(一首目)、伸びやかな心情(二、五首目)、
晶子的感覚(三首目)、順直に母に寄る心(四首目)、若い女性の甘
美な感傷(六首目)などがあって、出発期らしい未分化な稚なさ
をも覗かせるのは当然だろう。しかし、むしろ、こういう作に
佳作が少ないだけでなく、「声たてて母にすがりぬ」の作など、

可憐な甘えに見え、「何とはなしの淋しさ」などと感傷するよう
に見えて、「怯じて」と結ぶ一首の意識には、われながら統御し
得ぬ、不可知な鬱情と情熱の在りようへの意識がある。作の内側
の自意識は相当のものともいえるよう。

1-9の作にかえる。改めてやはり喜志子の出発期の本領はこ
ういう作の方にあることを、作品が語るだろう。2の歌の、父母
の拘束、家の束縛を解けぬといながら、それを「足摺り」とい
って、そこに目を据える表現力、つまり拘束そのものの在りよう
と、それを曳きづる自己への執し方は、同時にこの作の表現の力
を思わせる。4の自虐ともいえるまでの冷酷な自己の突き離し方。
6の恋の失意は、宙を飛びやがて崩壊して破片となる陶器の身に
他ならないというのであり、7は、わが窓の悲嘆の涙を邪魔物と
する、もう一人の自己の冷たい目があり、意識がある。9に至っ
ては、あまたの恋の終焉、残骸が「柵」として近寄り、通ってい
く。

これらの作で辿り得るのは、時を追って、自虐・自己分裂さえ
思わせる自己剔扶の意識が、徐々に表現を得つつ、その自己剔扶
の意識そのものを強靱にしていることだ。

わが髪の千筋ことごと落葉貫きまきて纏れて漂ふ空に

薄氷を渡る子かやとこの心の行ひを足さへも云ふ

筑摩野の桔梗ヶ原に一人ゐて故里もたぬ悲しき女

海わたりつまにかしづく身とならむつくづくわれの淋しさ思

ふ

かしづくとその名のすでにさびしかりあはれ女のはぐれ魂

かしづきてやがて子を生み老のくる女のつひのゆくてなりしか
か
ころただガラスの箱の中にゐて野を見る如しいかにかはせむ
われ女子^{をこ}はげしきことを口走るはしたなしとてつつしみしゆ
ゑ

喜志子の「信濃毎日」投稿歌は明治41年二十五首、42年八十九首、43年五十首、44年十二首（前掲『若山喜志子私論』による）が掲載されている。前述の「桔梗ヶ原」に選ばれたものもあるがきわめて少ない。右の第一首「わが髪の手筋」の作は選ばれているがこの作については藤村の詩との関係や、晶子の作との差などについて書いた（前掲「創作」）ので繰返さない。喜志子は郷里に住んではいても「薄氷を渡る」ような日々の思いであったという。兄さえも呆れて見ていたことがわかる（二首目）。彼女自身も、故里に住みながら、安住の故里はない、故里をもたないといきっている。この作品世界の自己の追いつめ方、孤立感・孤独感は、自己劇化への意図や意識の処産ではない。むしろ現実生活そのままといいいいだろう。事実があつて、その中で、現実そのものに即きながらの自己の心情を逐い、自己を見つめる。もはやさきに述べたような藤村の詩や晶子の『みだれ髪』の作とは、決定的に距離のある発想といえる。「海わたりつまにかしづく身とならむ」が、もしも空想であり、自己劇化へつながる要素があつても、また「淋しさ思ふ」は、孤独な自己への感傷であつたとしても、一方で、「かしづく」などという言葉そのもののへのやりきれなさ

見抜かれている。「ガラスの箱の中」にいて、野を見るの比喩は、何もかも見透しつつも、一切行動不可能な自己の在りようが浮ぶ。そうして女としての枠の中に自己を抑制し続けたゆえに、衝動的な激情のことばを発すると、自己分析は進む。繰返していえば意識の在りようは、このように追求されてきている。

4

確かに克明に『若山喜志子私論』が辿るように、実体のある恋愛が、こういう作を生む大きな理由であるには違いない。その上でいえば、喜志子の作は、自己を見るもう一人の自己の意識を、はやくもこの時期にはば開拓し得た。だから、「桔梗ヶ原」一連の中に、やさがたのかばそき蒼き君故に君恋ふるとは云ひ出でがたくの作があるのも当然だろう。頼りないのは、自己以上に恋の対称の男である。

もう一ついわねばならない。『筑摩野』の方ではなく、『無花果』の方の「桔梗ヶ原」の一連の構成意識についてである。「夕焼空」（十四首）、「ふりつむ雪」（十九首）と題した二章があり、次の第三章にあたる部分には先にあげた「古くかたくななる家に生れて云々」の詞書のある三十五首があり、最後は、「背戸の彼方に人あり家ありき」という二首で終る。第一章の部分は秋。第二章冬から早春へ、第三章桜咲く春から夏という構成であり、第一章は、枯木立・時雨・落葉・枯草の季節の中で、人恋しく、恋に憧れ、鬱屈した心と身に、なおかつ「のろろ燃えに」燃ゆるもののあるという展開。第二章は、雪の静かさ・明るさ・深さ、さ

さまざまな姿態と感覚を生かしつつ、なつかしき、祈るような心、ほとばしる思い、重苦しい家、死、遺書といった、いわば若い娘の心情の起伏が展開し、やがて、「心をうちひらかす」春とともに、「もの恋しさに匂へる肌」を感じつつ、「茴香をかげば恋しも身の果てにいつかよきことよき人あるらし」という先途への夢の一首で終る。

第三章の桜の春から夏の章は、まさに詞書のとおり、恋の章である。春、夜桜もとの秘密な逢びきから、一応は恋の頂点を経て、忽ち孤独と憂鬱の屈折の中で、姉の家へ家出、十日程で、舞いもどった日常は、機織の「梭の手」もたゆみ日々であり、一そう鬱屈の思いを深くする夏の日々が続く。この恋の歌物語は主調音はむしろ青春の鬱情であって、恋そのものは主題というよりも、構成の中に、はじめから成就への到達は有り得ないような暗いトーンの中に置かれている。少くとも、そういう構成意識による一連である。一首一首については詳細には触れないが、実は、恋そのものを歌った部分は彼女の男性への誘いかけからはじまる。

大方の若き男子の恐ろしさ見えぬ君故兄とよびけり
はるばると夜をまち逢ひに来しものをよそよそしくもかへし
つるかな

何ごととも夢にありけんつかの間に夢となりけん彼の唇づけは
これらの作の間に、先にあげた「やさがたのかばそき蒼き君故に君恋ふるとは云ひ出でがたく」の作は置かれているのである。その上、この章は、「何もかも桜のやうに見ゆる日ぞ暗き心は死をおもひながら」からはじまる。「恐ろしさ見えぬ君」だが誘い

出し、頼りないから、帰してやる。誤解のないようにいえば、喜志子の恥らう慎ましい思いの作が一首もないのではない。また実は、「云ひいでがたく」「かえしつるかな」といって、見抜く自意識の若さを悲嘆する作に他ならない。第三章の終りの作は、「桔梗ヶ原わが海恋の眼になれてその蒼暗く遠き松原」「ただ見てあるに心ひとすちわが海恋の眼になれてその蒼暗く遠き松原」(筑摩野)では、「見てあれば心ひとすち海となり……」と改作)「暗くさみしき彼の駅路うねうね路白く山につづきてありけり」の三首で、一応幕を下ろす。自由な心の海原への夢を捨てたのではないが、桔梗ヶ原の松原は暗い。そこでの日々は暗鬱の日々である。

ところで、その後さらに「背戸の彼方に家あり、人ありき」と詞書きのある二首が、おかれている。「君がまどはいつも開きあり暗くして春の黄ばみになほ暗くして」「もの洗ふと背戸にいづればおもはゆの君がまどべに君はゐるかな」の二首である。何故二首を置いたのか。「桔梗ヶ原」歌物語は、「無花果」出版の大正四年に構成したと推定して、作からはすでに数年後であり、喜志子は三年前には牧水と結婚している。二首は、「人ありき」である。過去の人である。過去を葬ってなお、その生ま生ましい日々は「暗く」、それだけでなく、喜志子はやはり、その若い日々を「おもはゆ」ともいいたいのか。意外なほど緻密な構成意識の一連ゆえに、ただ軽くこの二首を置いたのではないだろう。やはり喜志子にもほのかな回想への懐しさがあったからだろう。

いずれにしても、「桔梗ヶ原」で歌物語を喜志子は構成した。

まさに自己劇化である。だがそれは、いわば自己確認、自己の対象化、あるいは自然主義のしぶきをくぐった一人称の小説に重なるとしても、晶子の「夜の帳に」の発想につつまれる平安朝的物語性とは異質の方法である。

牧水は『無花果』の後に、「よしあしにつけ彼女の歌と私の歌とは余りに性質が違ふ」「自分勝手に作つてゐるのである。自然幼稚であり、かた言にも流れる。斯ういふ人の癖として頑固も強い」とか、それを注意しても同じない、「度し難い」。自分は「傍観者の地位に立つた」といい、それを今はよしとしてしていると述べている。喜志子の当時を牧水の見目は逆照射する。

あなやこはゆく手もはても薄水^{うすみづ}のわが世なりけり何ふむべし
や

疲れはて眠れる人の頬^ほのさびしさまづ何ごと唇をひらかむ
何かしらねどさびしげに家を出でゆきし君故今日のなやまし
きことよ

こほろぎ鳴けかく自からに媚びわたる詩人の妻のわびしき日のため

にこやかに酒煮ることが女らしきつとめかわれにさびしき夕ぐれ

遊びはれ帰らぬ人待つ心憤怒^{ふだう}は来りよろはんとする

大正二年、牧水と結婚の翌年作である。『無花果』の巻頭一連から抜いた。無論、ここには牧水の「さびしさ」を、また「詩人」としての世界を汲みとっている喜志子がいる。しかも、牧水は喜志子自身とともに一方では容赦なく見抜かれている。「詩人」への媚び意識を意識し認めつつも、そのわびしさに自らもまた「こほろぎ」のか細い声であっても、声をあげようとしている。彼女が抵抗しているのは実は自己自身に対してであった。

本稿は、今井邦子の初期作品を次にあげて、喜志子との差、近代短歌史上の女流作品の問題にまで及びたかったが、別の機会にする。